

Von der Staffelei auf die Straße.

Politische Künstlerplakate der Russischen Revolution am Beispiel der ROSTA-Fenster

Miriam Häßler

Die unzähligen Plakate, die in den Jahren nach der Russischen Revolution von 1917 entstanden, sind sprechendes Zeugnis der Allianz zwischen der Regierung der Bolschewiki und den russischen Künstlern. Sie geben Aufschluss über die historischen Ereignisse und zeugen vom Stilpluralismus der russischen Kunst im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts.

Ein Typus des politischen Künstlerplakats ist der der ROSTA-Fenster. Sie entstanden in der Interimsphase zwischen den revolutionären Umwälzungen und der Konsolidierung einer sozialistischen Gesellschaftsordnung zu Beginn der 1920er Jahre.¹ ROSTA ist die Abkürzung für die Russische Telegraphen-Agentur, eine staatliche Institution, in deren Auftrag die ROSTA-Fenster von Künstlerkollektiven hergestellt wurden. Der Begriff beschreibt mehrteilige Plakate, die mit einer reduzierten Form- und Farbwahl, einer einfachen Bildsprache und kurzen begleitenden Texten Mitteilungen der ROSTA auf einprägsame und unterhaltsame Weise illustrierten. Um die Bevölkerung über politische Ereignisse zu informieren und praktische Hinweise zur Lebensführung zu vermitteln, wurden diese mit Schablonen in hoher Auflage produzierten Plakate in Moskau, später auch landesweit, ausgehängt. Ihrem ursprünglichen Anbringungsort – den Schaufenstern der Geschäfte, die wegen des Bürgerkriegs und der damit einhergehenden wirtschaftlichen Engpässe leer standen – verdankt sich die Bezeichnung ROSTA-„Fenster“. Im September 1919 gründete der Graphiker und Karikaturist Michail Tscheremnych das erste ROSTA-Kollektiv in Moskau, für das Künstler wie der futuristische Dichter Wladimir Majakowski arbeiteten.

Als künstlerisch gestaltete Plakate stellen die ROSTA-Fenster eine Schnittstelle zwischen Hochkunst und Gebrauchsgraphik dar. Als Auftragsarbeiten der staatlichen Nachrichtenagentur bewegen sie sich zwischen freiem künstlerischen Ausdruck und klarer Funktionsbestimmung. Das 1921 entstandene ROSTA-Fenster *Kampf der Kartoffelfäule* von Michail Tscheremnych aus der Graphiksammlung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe stellt den Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit diesem Plakattypus dar (Abb. 1).²

Bruch mit der Tradition und Kampf an der „Dritten Front“. Historische Voraussetzungen

Als am Abend des 25. Oktober 1917 das Kriegsschiff Aurora mit einem Schuss auf das Petrograder Winterpalais die Ereignisse in Gang setzte, die als Oktoberrevolution in die Geschichte eingehen sollten, war die Revolution auf dem Gebiet der Kunst bereits vollzogen. Wie in ganz Europa gab es auch in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts Tendenzen, die Reglementierungen der Kunstakademien und die Trennung von Kunst und Leben zu überwinden. Die neuen ästhetischen Prinzipien von Künstlern wie Kasimir Malewitsch, El Lissitzky und Wladimir Tatlin zeugen von einem Bruch mit der als bürgerlich empfundenen Kultur der Zarenzeit.

Nach dem Machtantritt der Bolschewiki unter der Führung Lenins folgten diesen Neuerungen in der Kunst tiefgreifende Umwälzungen in Gesellschaft und Politik. Der Zarenmonarchie und einer kurzen Phase der demokratischen Übergangsregierung sollten die Diktatur des Proletariats und die Errichtung einer klassenlosen Gesellschaft folgen.

Die Realität sah zunächst anders aus: Der Russisch-Japanische Krieg von 1904/05 und vor allem der Erste Weltkrieg hatten die Wirtschaft und Infrastruktur Russlands stark beeinträchtigt. Zudem fehlte der bolschewistischen Regierung der Rückhalt in der Bevölkerung. Besonders die Landbevölkerung, die im agrarisch geprägten Russland die Majorität bildete, stand der neuen Regierung skeptisch gegenüber. Konservative Kräfte formierten sich zur Weißen Armee, die in einem dreijährigen innerrussischen Konflikt gegen

die Rote Armee Leo Trotzki kämpfte.

Diese Zeit des Russischen Bürgerkriegs, die wirtschaftlich von Entbehrungen und politisch von Instabilität geprägt war, stellte in künstlerischer Hinsicht die Blütephase einer politisch motivierten Avantgardebewegung dar. Viele der linksintellektuellen Künstler engagierten sich für die neue Regierung. Dabei ging es ihnen um nichts Geringeres als eine Neubestimmung der Kunst. Statt „l'art pour l'art“ forderten sie eine intensive Beteiligung der Kunst am gesellschaftlichen Leben.

Die Regierung war ihrerseits auf die Hilfe der Künstler angewiesen, um die in großen Teilen analphabetische Bevölkerung durch visuelle Erzeugnisse politisch zu formen und so auf lange Sicht eine Umgestaltung des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens zu erreichen. Dieser „Schlacht an der Dritten Front“³ maßen die Bolschewiki große Bedeutung bei. Unter dem ideologischen Konstrukt des Marxismus-Leninismus sollte eine neue kollektive Identität herausgebildet und vermittelt werden. Zu diesem Zweck wurde die Gründung eines Volkskommissariats für Bildungswesen (Narkompros) beschlossen, das sich um kulturpolitische Belange kümmern sollte. Auch die Nachrichtenagentur ROSTA war dem Narkompros unterstellt. Sein erster Leiter, Anatoli Lunatscharski, berief eine Vielzahl von Künstlern in politische Ämter.⁴

Die Künstler, vor kurzem noch in einer gesellschaftlichen Außenseiterposition, erhielten somit erstmals in der Geschichte vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten, die über das „System Kunst“ weit hinauszeigten. Hatten die ersten Gesten der russischen Avantgarde noch darauf abgezielt, die Bourgeoisie durch eine neue Ästhetik und abstrakte Formensprache zu brüskieren – so etwa bei den genussvoll provozierenden Lesungen der Futuristen, die geschminkt und geschmückt ihre zerlegte Syntax vortrugen –, wollte sie nun aus ihrer gesellschaftlichen Außenseiterrolle heraustreten und in der sich formierenden Gesellschaftsordnung ihre neue Bestimmung finden.

Neben den kulturpolitischen Aufgaben, der Reorganisation der Ausbildungsstätten oder der Neueinrichtung der Museen,⁵ war es vor allem das künstlerische Schaffen selbst, das in den Dienst der Revolution gestellt wurde. Eine Flut künstlerischer Erzeugnisse entstand, die die strengen Gattungsgrenzen von Tafelmalerei und Kunsthandwerk hinter sich ließen. Die Konterfeis der Revolutionsführer, rote Sterne und Arbeiterfiguren schmückten Agitporzellan und -stoffe. Militärische Abzeichen, Zeitschriftentitel, Briefmarken und Postkarten warben für die Revolution und den Sozialismus. Beinahe alle Realien wurden von der visuellen Propaganda erfasst. Dem politischen Plakat als wichtigstem visuellen Medium im öffentlichen Raum kam dabei eine zentrale Rolle zu.

Kunst im Dienst der Revolution. Das politische Künstlerplakat

„Unser Auditorium wurde die Masse, die zur Hälfte analphabetisiert war. [...] Das traditionelle Buch wurde in einzelne Seiten zerrissen, hundertfach vergrößert, farbig gesteigert und als Plakat auf die Straße gebracht.“⁶

Mit diesen Worten beschrieb El Lissitzky, der mit *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* (Abb. 2) eine Ikone der politischen Plakatkunst geschaffen hatte, 1925 die Rolle dieses Mediums.

Als ein in hoher Auflage produziertes Kommunikat im öffentlichen Raum erreichte das Plakat wie kein anderes Medium der damaligen Zeit die Bevölkerung. Im Sommer 1918 erschien das erste politische Plakat im Auftrag der bolschewistischen Regierung.⁷ Im Verlauf des dreijährigen Bürgerkriegs sollten rund 3000 Plakate von insgesamt 450 Organisationen und staatlichen Institutionen entstehen.⁸ Gestaltet wurden sie von Künstlern und Karikaturisten, die diesem Medium zu einer nie da gewesenen künstlerischen Blüte verhalfen.

Die frühen politischen Plakate waren in ihrer ästhetischen Sprache noch sehr heterogen. Ein Vergleich zwischen Alexander Apsits Plakat *Ein Jahr proletarischer Diktatur* (Abb. 3) und El Lissitzkys *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil* verdeutlicht, in welchem breitem stilistischen Spektrum sich das politische Plakat in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution bewegte.

Von der Wandzeitung zum ROSTA-Fenster

Michail Michailowitsch Tscheremnych war Initiator und langjähriger künstlerischer Leiter des Moskauer ROSTA-Kollektivs. Mit dem Journalisten Nikolai Iwanow entwickelte er das erste ROSTA-Fenster, das im September 1919 in einem leer stehenden Schaufenster eines Moskauer Geschäfts präsentiert wurde.⁹

Tscheremnych schlossen sich viele avantgardistische Künstler und politische Satiriker an. Hinzu kamen Studenten der Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (WChUTEMAS) in Moskau, die sich bei der Vervielfältigung der einzelnen Bögen engagierten, sowie Kopisten, Typographen und Plakatierer.¹⁰ Bald folgten weitere Städte – etwa Petrograd, Witebsk oder Odessa –, in denen ROSTA-Fenster gestaltet und ausgehängt wurden.¹¹ Mit Agitationszügen und -schiffen, die von der Regierung mit Informations- und Propagandamaterial ausgestattet wurden, gelangten die Fenster in die entlegensten Teile des Landes.¹²

Die ROSTA-Fenster wurden manuell vervielfältigt – ein entscheidender Vorteil, da durch Kriegshandlungen viele Druckereien zerstört waren.¹³ So konnten die Produzenten schneller und unmittelbarer auf aktuelle Ereignisse reagieren. Hergestellt wurden sie mit Hilfe von Schablonen in einer Auflage von bis zu 300 Exemplaren.¹⁴ Insgesamt erschienen rund 1600 Fenster zu allen erdenklichen Themen des damaligen – politischen – Lebens. Lilja Brik, Muse der Avantgardisten und Ehefrau von Ossip Brik, schildert in ihrer Autobiographie die Arbeit in der Kunstabteilung der ROSTA in Moskau:

„Majakowski machte die Zeichnungen mit Kohle, ich kolorierte, dann gab er ihnen den letzten Schliff. Unser Studio, ein großes Zimmer, war bitterkalt. [...] Manchmal veranstalteten er [Tscheremnych] und Majakowski ein ‚Wettrennen‘. Sie bereiteten je zwölf Bögen vor, ich gab das Startzeichen, sie stürzten mit dem Kohlestift auf ihre Staffelei los und zeichneten um die Wette.“¹⁵

Die ROSTA-Fenster waren teilweise zwei Meter hoch und bestanden aus bis zu 16 einzelnen Bögen. So konnten sie komplexere Inhalte transportieren, die durch eine simultane Darstellung nicht zu vermitteln waren. Folgende Themenkomplexe lassen sich unterscheiden: Bürgerkrieg und „Klassenkampf“, wirtschaftlicher Ruin und Aufbau, internationale Entwicklungen, Weltrevolution bzw. Internationalismus, der Aufbau von Kommunen und Kollektiven in der neuen Gesellschaft sowie konkrete Fragen des Alltagslebens.¹⁶

Kampf der Kartoffelfäule

Das auf 1921 zu datierende ROSTA-Fenster von Michail Tscheremnych erzählt in zwölf etwa 55 x 40 cm großen Einzelbildern von den Gefahren der Kartoffelfäule und den Maßnahmen, mit denen sie eingedämmt werden sollte (Abb. S. #). Begleitet werden die Bilder von kurzen Texten, die Ossip Brik verfasste. Sie wiederholen bzw. spezifizieren den Inhalt der Bilder. Die Aussage wird erst durch die Zusammenschau aller Bögen vermittelt. Auf dem ersten Bogen reißt eine stilisierte Frauenfigur, durch Schürze und Kopftuch als Bäuerin gekennzeichnet, die Arme empor; ihr Mund ist wie zum Schrei geöffnet. „Achtung! Sehr ärgerlich!“ sind die ersten Worte des ihr zugeordneten Vierzeilers. Den Grund ihres Entsetzens zeigt der nächste Bogen. Eine rote Hand weist auf die braunen Flecken auf dem Kartoffelkraut, die den Befall durch die Kartoffelfäule kennzeichnen. Der dritte Bogen zeigt

eine männliche Figur. Bastschuhe, Wadenwickel, Gurt und Vollbart kennzeichnen sie als Bauern. Die Körperhaltung drückt Ratlosigkeit ob der von der Kartoffelfäule befallenen Knollen aus, die in Bedeutungsperspektive vergrößert in der rechten Bildhälfte gezeigt werden.

Diese drei Darstellungen bilden einen Sinnabschnitt. Sie stellen das Problem vor und sensibilisieren durch die Verwendung starker Emotionen und expressiver Gestik für die Dimensionen einer Kartoffelmissernte. Gleichzeitig wird, symbolisiert durch die rote Hand, bereits auf Hilfe von außen verwiesen. Der vierte Bogen setzt eine Zäsur. In programmatischem Rot gekleidet tritt eine männliche Figur zum Bauernpaar. Ihre Schirmmütze und Stiefel sowie die rote Oberbekleidung sind die Attribute des fortschrittlichen städtischen Proletariats. Diese Figur kann als Agronom gedeutet werden.¹⁷ Wie in der ersten Szene werden die Figuren vor den Kartoffelpflanzen und einem Zaun gezeigt, doch hier geht im Hintergrund die Sonne auf – ein Symbol der Hoffnung. Die Darstellung suggeriert, dass mit dem Auftreten des rot gekleideten Agronomen mit Stiefeln und Schirmmütze Hilfe naht. Der begleitende Text spricht die gleiche Sprache: „Dir kann man helfen“ lautet die erste Zeile.

Die folgenden Bögen bilden entweder hypothetisch ab, was der Agronom dem Bauernpaar erzählt, oder sie setzen die bisherige Chronologie fort und stellen die Maßnahmen dar, welche die Bauern ergreifen, um ihre Ernte vor der Kartoffelfäule zu schützen. Alle Darstellungen zeigen meist Handlungen einer zentralen Figur. Durch Auslese und Umschichten der Ernte, durch Reinigung, Tünchen und Abdichten des Lagerkellers sowie eine nochmalige Auslese soll die Gefahr der weiteren Verbreitung der Kartoffelfäule gebannt werden.

Kennzeichnend für alle Darstellungen ist die Reduktion sowohl der Inhalte als auch der Gestaltung. Auf unnötige Details wurde verzichtet, um die Prägnanz des Gezeigten zu erhöhen. Das Kolorit ist auf wenige ungemischte Farben limitiert, die – teilweise durch dunkle Konturen begrenzt – in einzelnen Farbfeldern nebeneinandergesetzt sind. Die Orientierung am Lokalkolorit wurde teilweise zugunsten einer gesteigerten Wirkung sowie einer ikonographischen Lesart, etwa bei der roten Hand, aufgegeben. Die Komposition ist einfach gestaltet. Tscheremnych verzichtet auf Tiefenwirkung oder einen zentralperspektivischen Bildaufbau. Stattdessen bleibt das Trägermaterial – der bräunliche Papierbogen – an vielen Stellen sichtbar. Auch von einer bildimmanenten Lichtführung sah er ab. Dass die schematischen Figuren trotzdem eine Körperlichkeit entwickeln, liegt an den durch Schraffuren angedeuteten Falten und den geschwungenen Silhouetten. Von einer realistischen Darstellungsweise wurde abgewichen, wenn die Bedeutung einzelner Elemente besonders hervorgehoben werden sollte, etwa bei der in Bedeutungsperspektive vergrößerten Darstellung der befallenen Kartoffeln im dritten Bogen.

Das Figurenrepertoire ist begrenzt. Neben dem Bauernpaar treten der rot gekleidete Agronom und ein weiterer Bauer auf. Die überindividuelle rote Hand, die der Hand Gottes in der christlichen Bildtradition gleich auf den Ursprung der drohenden Gefahr weist, kann als Verkörperung der bolschewistischen Partei verstanden werden. Die Figuren sollen keine individuellen Personen portraitieren, sondern stehen stellvertretend für bestimmte gesellschaftliche Gruppen. Die häufig gewählte Rückenansicht drückt eine zusätzliche Entindividualisierung sowie eine Reduktion auf die ausgeübte Tätigkeit aus. Dass es sich bei den Figuren um Stellvertreter handelt, verdeutlicht die stereotype Wahl ihrer Attribute. Das vorne geknotete Kopftuch und die Schürze der Bäuerin sowie ihre Leibesfülle sind ebenso bewusst gewählte Zeichen wie die Bastschuhe des Bauern und die rote Kleidung des Agronomen.

Gestalt und Bedeutung. Die ROSTA-Fenster als visueller Code

Das Thema der Kartoffelfäule mag zunächst banal erscheinen, aber in Anbetracht der prekären wirtschaftlichen Lage Russlands zu Beginn der 1920er Jahre konnten Ernteausfälle zu Hungersnöten und damit auch zu sozialen Unruhen führen. Die Missernten von 1920/21, dem Entstehungszeitpunkt des ROSTA-Fensters, hatten die Versorgungslage in den Städten dramatisch verschärft. Arbeiter und Rotarmisten waren enttäuscht, während die Bauern in ihrer Skepsis gegenüber der Regierung bestärkt wurden.

Das Verhältnis zwischen den Bolschewiki und der Landbevölkerung war ambivalent. Im ROSTA-Fenster findet diese Ambivalenz ihren Ausdruck in der Figur der Bäuerin. Sie rekurriert auf eine Figur aus der russischen Volkskunst: die Baba, die in russischen Sprichwörtern mit dem Bösen oder sogar dem Teufel in Verbindung gebracht wird. Oft wird sie als durchtrieben und wenig intellektuell dargestellt.¹⁸ In ihr manifestieren sich Vorstellungen vom Dorf als Hort von Reaktionismus und Rückständigkeit, von „Ikonen und Kakerlaken“, wie Trotzki es nannte. Wie bei der Darstellung anderer politischer Feinde in den ROSTA-Fenstern stellen ihre Leibesfülle und die Flecken auf der Kleidung eine negativ konnotierte Bildkonvention dar. Einmal entwickelt, wurden diese stereotypen Figuren von allen ROSTA-Künstlern verwendet. So finden sich die Figuren der Baba und des Bauern in weiteren Fenstern Tscheremnychs, aber auch in denen anderer Künstler.

Daneben waren es die Figuren des Proletariers, oft mit Hammer, Stiefeln und Schiebermütze ausgewiesen, und des Rotarmisten mit der Budjonowka, der typischen spitz zulaufenden Kopfbedeckung, die gleichsam von Fenster zu Fenster wanderten. Die „Klassenfeinde“ wurden als dickbäuchige Kapitalisten mit schwarzem Anzug und Zylinder oder als weißgardistische Generäle in Gardeuniform dargestellt.

Für abstrakte Begriffe und Phänomene wurden allegorische Figuren eingesetzt, die, wie schon die Figur der Baba, auf Darstellungsmodi der Volkskunst zurückgingen. So war der Rabe als Symbol des Ruins ein bekanntes bildnerisches Zeichen.

Das standardisierte Figurenprogramm garantierte das schnelle Erfassen der Bildaussage durch den Betrachter. Gestik und Mimik wurde in einzelnen Fällen übernommen, so bei dem Bauern, der sich ob der faulenden Kartoffeln mit der rechten Hand am Kopf kratzt. Die Geste kann als Bildformel verstanden werden, die Ratlosigkeit ausdrückt.

Wiederholungen finden sich nicht nur bei den Figuren, sondern auch in der Struktur der ROSTA-Fenster. Das gleiche Bildmotiv wird in einem Fenster öfter wiederholt, um einer Aufforderung besonderen Nachdruck zu verleihen und die Konsequenzen bestimmter Handlungen unmissverständlich zu verdeutlichen.¹⁹

Die Farbe hat sich in vielen ROSTA-Fenstern vom Lokalkolorit des Gegenstandes emanzipiert und tritt als eigenständiger Bedeutungsträger auf. Beispielhaft ist dafür der ikonographische Einsatz von Rot, das in den politischen Plakaten nach 1917 bewusst als Signalfarbe der Revolution und des neuen Regimes eingesetzt wurde. Gleichzeitig wahrt die Verwendung von Rot die Kontinuität der Sehgewohnheiten der russischen Bevölkerung. Auch in der Ikonenmalerei hatte diese Farbe große Bedeutung, kennzeichnete sie doch das Göttliche.²⁰ Indem er die Hand im zweiten Bogen oder den Agronomen im vierten Bogen rot zeigte, verwendete Tscheremnych eine im politischen Plakat gängige Codierung, die Rotem eine positive Konnotation gab.

Zwischen Kunst und Funktion

Angeichts der beschriebenen gestalterischen Vorgaben, die sich aus der klar definierten Funktion der ROSTA-Fenster ergaben, stellt sich die Frage, inwieweit sie Ausdruck individuellen künstlerischen Schaffens sein konnten. Ihre kunsthistorische Bedeutung ist dabei zwischen russischer Volkskunsttradition und avantgardistischer Abstraktion zu suchen.

Geprägt wurde die visuelle Kultur Russlands durch zwei Kunstformen: die Ikone und den Volksbilderbogen, genannt Lubok. Beim Lubok handelt es sich um ein mit druckgraphischen

Techniken vervielfältigtes und von Hand koloriertes Einzelblatt, das eine bildliche Szene zeigt, die von einem kurzen Text begleitet wird. Die ersten Lubki entstanden im 17. Jahrhundert und waren massenhaft verbreitet. Thematisch deckten sie – ebenso wie die ROSTA-Fenster – ein breites Spektrum ab: Es gab religiös-erbauliche Motive, Episoden aus der Folklore, satirische Sujets, aber auch aufklärerisch-belehrende Inhalte und Geschehnisse der russischen Geschichte sowie tagesaktuelle Ereignisse.

Zentral für die ROSTA-Künstler war die Auseinandersetzung mit den gestalterischen Prinzipien des Luboks.²¹ Der flächige, monochrome Farbauftrag, die Verwendung von Umrisslinien und vereinzelt dunklen Binnenzeichnungen, der Verzicht auf einen kompositorischen Hintergrund sowie die starke Fokussierung auf einzelne, handelnde Figuren lassen Parallelen erkennen. Dass sich Tscheremnych am Lubok orientierte, scheint wiederum in der Rezipientengerichtetheit der ROSTA-Fenster begründet. Besonders die Bauern, die mit dem ROSTA-Fenster *Kampf der Kartoffelfäule* angesprochen werden sollten, waren visuell durch den Lubok geprägt worden.²²

Der Einfluss der Ikonenmalerei auf die ROSTA-Fenster wurde in der Forschung kaum wahrgenommen.²³ Auffällig ist der bereits erwähnte ikonographische Farbeinsatz, der dem Betrachter aus der Ikonenmalerei bekannt war. Auch in der Struktur lassen sich Analogien nachweisen, etwa zur Vita-Ikone, die einen ähnlichen narrativen Aufbau besitzt.

Die ROSTA-Fenster weisen zudem gestalterische und inhaltliche Prinzipien der Avantgardeströmungen des frühen 20. Jahrhunderts auf. Die intensive Auseinandersetzung der ROSTA-Künstler mit der Volkskunst wäre nicht denkbar ohne die Vorreiterrolle der russischen Neoprimitivisten wie Natalja Gontscharowa, die als Erste die künstlerischen Qualitäten der Volkskunst entdeckten.

Der Suprematismus hatte, genau wie der sich seit 1920 entwickelnde Konstruktivismus, den Weg für eine gegenstandslose Darstellungsweise geebnet, in der farbige Flächen zu abstrakten Gebilden komponiert wurden. Zwar haben die ROSTA-Künstler den Gegenstand nicht dementiert. Aber die Betonung der Flächigkeit, die abstrahierende Formwahrnehmung, der Verzicht auf Zentralperspektive sowie auf jegliche Raumillusion und die Verwendung eines vom Gegenstand gelösten Kolorits wären ohne die Diskussionen der Avantgarde um die Abstraktion vom Gegenstand und das Primat der reinen Form und Farbe nicht denkbar.

Entscheidend ist zudem die Debatte über die Bedeutung der Kunst für das Leben und die Gesellschaft. Sowohl die Vorstellung einer gesellschaftlich relevanten Kunst als auch die Aufhebung der Grenzen zwischen hoher Kunst und Gebrauchs Kunst, wie sie die Avantgarde forderte, ist in den ROSTA-Fenstern vollzogen. Eine intensive Beschäftigung mit den Theorien der Avantgarde drückt sich in den Herstellungsverfahren der ROSTA-Fenster aus: Die Arbeit im Kollektiv sowie die intendierte Unterdrückung des persönlichen Stils zeugen von einem neuen Künstlerverständnis, das seine Entsprechungen in der Theorie des Konstruktivismus und der Produktionskunst fand.

Vom ROSTA-Fenster zum Werbeplakat

Michail Tscheremnych ist es mit dem ROSTA-Fenster *Kampf der Kartoffelfäule* gelungen, durch eine abstrahierte Formensprache, den Einsatz von Bedeutungsperspektive und ikonographisch codierten Farben, die Verwendung bekannter allegorischer Symbole sowie ein sich wiederholendes Figurenrepertoire ein sperriges Thema wie die Kartoffelfäule in eine leicht verständliche, visuell ansprechende Form zu überführen. Die Synthese zwischen ausgewählten Elementen der Avantgarde und der Volkskunst unterstreicht diesen Effekt.

Tscheremnychs Fenster steht am Ende der vierjährigen ROSTA-Produktion. Nur wenige Monate nach der Entstehung von *Kampf der Kartoffelfäule* wurde sie 1922 zugunsten von lithographisch produzierten Plakaten eingestellt: Der Bürgerkrieg war gewonnen, die wirtschaftliche Versorgung wurde durch die Neue Ökonomische Politik (NEP), die Formen

der Marktwirtschaft zuließ, verbessert – die Schaufenster der Geschäfte, in denen die ROSTA-Fenster ausgehängt waren, füllten sich wieder mit Produkten. Schon bald darauf sollten Alexander Rodtschenko und Wladimir Majakowski mit ihrer Agentur Reklam-Konstruktor Werbeplakate für die Waren der Staatsbetriebe gestalten (Abb. 4).²⁴

Auch wenn die ROSTA-Fenster lediglich in einem kurzen Zeitraum erschienen, hatten sie eine nachhaltige Wirkung. Unmittelbar erfüllten sie ihre aufklärende, informierende Funktion. Darüber hinaus etablierten sie eine neue Bildsprache und ein Zeichensystem, das Eingang in das kollektive Bildgedächtnis Russlands fand und nachfolgende Künstlergenerationen beeinflusste.

Bildunterschriften:

1 Michail Tscheremnych: *Kampf der Kartoffelfäule* (ROSTA-Fenster), Moskau 1921, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

2 El Lissitzky: *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil*, 1919

3 Alexander Apsit: *Ein Jahr proletarischer Diktatur*, 1918

4 Alexander Rodtschenko: *Bücher*, Werbeplakat mit dem Portrait von Lilja Brik für den Staatsverlag Lengis, 1925, Sammlung Rodtschenko/Stepanowa, Moskau

¹ Zu den ROSTA-Fenstern vgl. u. a. Wiktor Duwakin: *ROSTA-Fenster. Majakowski als Dichter und bildender Künstler*, Dresden 1975; Ulrich Krempel: *Die ROSTA-Fenster und ihre Stellung in der Entwicklung einer sozialistischen Bildsprache*, Diss. Bochum 1985; Sigrun Schindler: *Wirklichkeit und Utopie der sowjetischen Gesellschaft im Werk Majakowskys am Beispiel der ROSTA-Fenster*, Dipl.-Arb. Hildesheim 1993; Swetlana Nikolajewna Artamonowa: Die Kunst der Dynamik – Die ROSTA-„Fenster“, in: *Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1934*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2001, S. 127–130; Renate Kummer: *Nicht mit Gewehren, sondern mit Plakaten wurde der Feind geschlagen! Eine semiotisch-linguistische Analyse der Agitationsplakate der russischen Telegrafagentur ROSTA* (Diss. Zürich 2003), Bern [u. a.] 2006 (*Slavica Helvetica*, Bd. 76); *Power to the People. Early Soviet Propaganda Posters in The Israel Museum*, hrsg. von Alexander Ward, Jerusalem 2007. Zu Einzelaspekten der ROSTA-Fenster vgl. u. a. Werner Schmidt: Die ROSTA-Fenster von Wladimir Lebedew, in: *Dresdener Kunstblätter* 11 (1967), S. 153–159; Paul Roth: Der Lubok. Von der Papierikone zum ROSTA-Fenster, in: *Publizistik. Vierteljahrsschrift für Kommunikationsforschung* 18 (1973), S. 147–159; Renate Kummer: Das Bild der Frau in den ROSTA-Fenstern, in: *Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik* (Polyslav), hrsg. von Renate Blankenhorn [u. a.], Bd. 5, München 2002, S. 84–93. Zur russischen Plakatkunst vgl. u. a. *Links! Links! Links! Eine Chronik in Vers und Plakat 1917–1921*, hrsg. von Fritz Mierau, Berlin 1970; Georg Piltz: *Rußland wird rot. Satirische Plakate 1918–1922*, Berlin 1977; Frank Kämpfer: „Der Rote Keil“. *Das politische Plakat. Theorie und Geschichte*, Berlin 1985; Stephen White: *The Bolshevik Poster*, New Haven / London 1988; Victoria E. Bonnell: *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley 1997; Nina Baburina und Klaus Waschik: *Werben für die Utopie. Russische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts*, Bietigheim-Bissingen 2003.

² Abb. in: *Phantasie an die Macht. Politik im Künstlerplakat*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2011.

³ Ingo Grabowsky: *Agitprop in der Sowjetunion. Die Abteilung für Agitation und Propaganda 1920–1928*, Bochum [u. a.] 2004, S. 11.

⁴ Darunter Wassily Kandinsky, Wladimir Tatlin und Wladimir Majakowski sowie Kunsttheoretiker wie Ossip Brik, der den Text des ROSTA-Fensters *Kampf der Kartoffelfäule* verfasste. Auch Alexander Rodtschenko nahm kulturpolitische Aufgaben in der Abteilung für visuelle Künste (ISO) des Narkompros wahr; er war stellvertretender Leiter der Unterabteilung für Kunstgewerbe, und 1921 beerbte er Kasimir Malewitsch als Leiter der Museumsabteilung. Vgl. *Rodtschenko. Eine neue Zeit*, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2013, S. 233.

⁵ Vgl. Christiane Post: *Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst*, Berlin 2012.

-
- ⁶ El Lissitzky 1925, zit. n. Jule Reuter: „Die Straßen sind jetzt unsere Pinsel, unsere Paletten die Plätze“ (Majakowski). Agitation und Propaganda als künstlerisch-politische Tätigkeitsfelder der russischen Avantgarde, in: Hamburg 2001 (wie Anm. 1), S. 91.
- ⁷ Vgl. Kämpfer 1985 (wie Anm. 1), S. 203.
- ⁸ Vgl. Bonnell 1997 (wie Anm. 1), S. 5.
- ⁹ Vgl. Reuter 2001 (wie Anm. 6), S. 97.
- ¹⁰ Das Kollektiv in Moskau bestand aus rund hundert Beschäftigten. Vgl. Duwakin 1975 (wie Anm. 1), S. 44.
- ¹¹ Vgl. Baburina/Waschik 2003 (wie Anm. 1), S. 201.
- ¹² Zur Bedeutung der Agitationszüge und -schiffe vgl. Peter Kenez: *The Birth of the Propaganda State. Soviet Methods of Mass Mobilization 1917–1929*, Cambridge [u. a.] 1985, S. 58.
- ¹³ Verschiedene Dekrete der Regierung bestimmten, dass, sofern die periodische Presse nicht in die Provinzorte gelangen konnte – sei es aus Mangel an Papier und Druckerschwärze oder aufgrund von Problemen im Transportwesen –, die per Telegramm eintreffenden Nachrichten der ROSTA in Form von Plakaten im öffentlichen Raum kommuniziert werden sollten. Vgl. Kämpfer 1985 (wie Anm. 1), S. 196.
- ¹⁴ Vgl. Reuter 2001 (wie Anm. 6), S. 97.
- ¹⁵ Lilja Brik: *Schreib Verse für mich. Erinnerungen an Majakowski und Briefe*, Berlin 1991, S. 61 f.
- ¹⁶ Themenübersicht nach Schindler 1993 (wie Anm. 1), S. 43 ff.
- ¹⁷ Die bolschewistische Regierung entsandte diese ideologisch und fachlich unterwiesenen Spezialisten zur Landbevölkerung, um die Ernteerträge zu steigern.
- ¹⁸ Vgl. Cathy A. Frierson: *Peasant Icons. Representations of Rural People in Late Nineteenth-Century Russia*, New York / Oxford 1993, S. 162.
- ¹⁹ Oft werden diese von einem sich ebenfalls wiederholenden Text begleitet, sodass eine Art Refrain entsteht. Form und Inhalt greifen dialektisch ineinander und bilden eine Einheit.
- ²⁰ Zur besonderen Bedeutung der Farbe Rot in der russischen Kunst vgl. Elisabeth Heresch: Rot in Rußland, in: *Rot in der russischen Kunst*, Auss.-Kat. Kunstforum, Wien 1998, S. 11–32.
- ²¹ Die *Erste Lubok-Ausstellung* von 1913, die erstmals Lubki aller Jahrhunderte in einem musealen Raum präsentierte, trug maßgeblich zur Popularität des Luboks in den Künstlerkreisen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei. Zur Bedeutung des Luboks für die russische Avantgardekunst vgl. Nadeshda Gergijewna Minjailo: Der Lubok und die russische Avantgarde, in: Hamburg 2001 (wie Anm. 1), S. 39.
- ²² Generell lässt sich für visuelle Erzeugnisse, die für die Landbevölkerung hergestellt wurden, nachweisen, dass sie stärker an die traditionelle Bildsprache anknüpfen als solche, die für die Stadtbevölkerung oder gebildete Schichten bestimmt waren. So wurden etwa die Agitationszüge, welche zunächst mit abstrakter Malerei gestaltet wurden, nachträglich mit traditionellen Motiven in gegenständlicher Manier versehen. Vgl. Kenez 1985 (wie Anm. 12), S. 60.
- ²³ Dabei wurde summarisch auf gestalterische Mittel wie ein „ikonenhaftes Raumprinzip“ oder eine „flächige und a-perspektivische Darstellungsweise“ verwiesen. Vgl. Verena Krieger: *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*, Köln [u. a.] 1998, S. 11, 202.
- ²⁴ Vgl. Miriam Häßler: Revolutionäre Reklame. Rodtschenkos Werbegraphik, in: Hamburg 2013 (wie Anm. 4), S. 150–153.



1.
ВНИМАНИЕ! ОЧЕНЬ
НЕПРИЯТНО!
НА КАРТОШКЕ ПОЯВИ-
ЛИСЬ ПЯТНА



2.
КРУГЛАЯ БУРАЯ,
КАК РЖА
ТОГО ГЛЯДИ-СМОГУТ
УРОЖАЙ



3.
ПОКА НА БОТВЕ.
НО СЫРАЯ ПОГОДА
ДОВЕДЕТ ГНИЛЬ
ДО ПЛОДА.



4.
ТЕБЕ ПОТОМЬ ГРЯДО:
НАДО ТОЛЬКО
ДЕЙСТВОВАТЬ
ОСТОРОЖНО



5.
КОГДА ПОСПЕЕТ
КАРТОШКА,
БОТВУ СКОСИ И УНИЧ-
ТОЖЬ-КА



6.
КОПАЙ С ОГЛЯДКОЙ,
ГРЯДКУ ЗА ГРЯДКОЙ



7.
ОТДЕЛИ ЗДОРОВЫЙ
ПЛОД ОТ ВЯЛОГО



8.
ПРОСУШИ И ВЕЗИ
В ПОДВАЛ ЕГО



9.
В ПОДВАЛЕ НАДО
СОС ВЫЧЕСТИ



10.
И ПОБЕЛИТЬ НЕ ЖЕЛЕЛ
ИЗВЕСТИ



11.
ПРИСПОСОБИТЬ
ПОМЕЩЕНИЕ ТАК,
ЧТОБ ВОДА И СНЕГ НЕ
ПРОНИКЛИ НИКАК.



12.
А ЗА ЗИМУ РАЗА ДВА
ИЛИ ТРИ
КАРТОШКУ СВОЮ
ВНИМАТЕЛЬНО ПЕРЕ-
БЕРИ.
Т/АВТОЛИТИПРОСВЕТ



ЛЕНГИЗ



КНИГИ

**ПО ВСЕМ
ОТРАСЛЯМ
ЗНАНИЯ**

ЛЕНГИЗ



1 Bäuerin schreit auf mit erhobenen Armen

Achtung! Sehr/
unangenehm! /
Auf den Kartoffeln haben sich /
Flecken gezeigt.

Warning! Blight on potatoes!
Most unpleasant for a peasant.

Внимание! Очень
неприятно!
На картошке появи-
лись пятна



2 Rote Hand zeigt auf Flecken in Kartoffelblättern

Runde, braune, / wie Rost. / ehe Du
Dich versiehst – verschlingen sie die
Ernte

These brown and rust colored
circular spots
Can easily devour all of your crops.

Круглая бурая
Как ржа
Того гляди-сожрут
урожай



3 Bauer erstaunt angesichts von faulen Kartoffeln

Vorerst auf dem Kartoffelkraut / Doch
das faule Wetter / Bringt die Fäule / bis
zur Frucht

Right now they have infected
only the leafy tops.
But the rainy weather will send
the rot further
Down to the roots.

Пока на ботве.
Но сырая погода
дове́дет гниль
До плода.



4 Ratgeber, rotgekleidet, mit Schirmmütze, berät das Bauernpaar

Man kann Dir helfen - / man muss nur
/ vorsichtig / vorgehen

You can cope with the misfortune
But act with caution

Тебе помочь можно-
Надо только
Действовать
осторожно



5 Der Bauer, nun in rot, schreitet zur Tat

Wenn die Kartoffel / reif wird /
schneide das Kartoffelkraut ab und
ver- / nicht es

When the potatoes are ripe,
Cut off the leaves with
A steady hand
And destroy them to the end.

Когда поспеет
картошка,
Ботву скоси и унич-
тожь-ка



6 Das Bauernpaar auf dem Feld

Grab mit Umsicht / ein Feld nach dem anderen

Dig potatoes, row after row
And make sure

Копай с оглядкой,
Грядку за грядкой



7 Bauer betrachtet eine Kartoffel

Trenne die gesunde / Frucht von der Faulen

You separate healthy potatoes
From those that are withered
And poor

Отдели здоповый
Полд от вялого



8 Bauer in Blau wendet mit Heugabel

Trockne und schaffe / sie in den Keller

Dry your potatoes with utmost
Care
And store them in a cellar that
You've prepared.

Просуши и вези
В подвал его



9 Bauer fegt im Keller

Im Keller muss man / den Schmutz
ausfegen

Sweep the cellar free of litter
In good time

В подвале надо
сор вымести



10 Bauer auf Leiter, streicht

Und weiße ohne an / kalk zu sparen

Whitewash it all over, don't be
stinny with lime

И побелить че желея
Исвести



11 Bauern arbeitet gebückt im Keller

Richte den / Raum so her, / dass
Wasser und Schnee / nicht eindringen
können

Secure the storage as is proper
Safe from harm by snow and
water.

Приспособить
Помещение так,
Чтоб вода и снег не
Проникли никак



12 Bauernpaar sichtet einen Kartoffelberg

Und während des Winters / lies deine
Kartoffel / zwei oder dreimal / aus

In the cold months, sort the
Potatoes out twice
Or, even better, do it thrice

А за зиму раза два
Или три
картошку сбою
Внимательно пере-
Бери

Глабполитпросвет 283

